

O BEIJO DE SPADE: GÊNERO, NARRATIVA, COGNIÇÃO*

Luís Felipe Sobral

1

Spade tocou a campainha apenas para avisar que entrava no apartamento, pois possuía a chave. Brigid estava ansiosa: perguntou se a polícia sabia algo sobre ela; Spade colocou o chapéu sob um abajur, atirou o sobretudo em uma cadeira e respondeu que, por enquanto, não. Ela questionou se não arranjaria problemas para si; ele replicou que não se importava em arranjar problemas. Convidou-o a sentar-se; sem encará-lo, verificou as unhas e ajustou o ornamento florido que lhe enfeitava o vestido. Spade desabotoou o paletó e observou-a de pé, com um sorriso de quem se diverte. Sentou-se e comentou, fleumático, que ela não era exatamente o tipo de pessoa que fingia ser; Brigid dissimulou, mas ele esclareceu: "O jeito de boa moça. Você sabe: enrubescendo, gaguejando e tudo isso". Confessou-lhe que não teve uma vida boa, que tinha sido má, pior do que ele podia imaginar. Spade preferiu assim, pois, do contrário, fingindo ser quem não era, não chegariam a lugar algum. "Não serei inocente", garantiu, e Spade mostrou-se satisfeito, e emendou: "A propósito, vi Joel Cairo esta noite". Brigid reagiu com uma impassividade rígida: perscrutou-o e inquiriu se conhecia o dito Cairo; Spade respondeu que apenas vagamente. Ela levantou-se e, de costas para ele, atizou o fogo na lareira. Observou-a, divertindo-se com a artimanha de sua performance. Sem sair de sua poltrona, tomou-lhe o atizador das mãos; ela buscou outra coisa para ocupar-se, o que a levou à cigarreira sobre um aparador no centro da sala. Enquanto acendia um cigarro, os esboços de sorriso de Spade às suas costas transformaram-se em uma risada de escárnio: "Você é boa. Você é muito boa". Sem jamais virar-se para ele, sentou-se no braço da poltrona no outro extremo da lareira e indagou o que Cairo dissera sobre ela; "Nada", foi a resposta. De esguelha, perguntou do que falaram, e Spade revelou que Cairo oferecera 5 mil dólares pelo pássaro negro. Brigid levantou-se. Spade, com as mãos

trançadas, inquiriu se ela continuaria arrumando as coisas e atizando o fogo; com um sorriso nervoso, falou que não e, enfim, voltou-se para ele, ansiosa por saber o que respondera a Cairo: "Que 5 mil é muito dinheiro". Confessou-lhe, derrotista, que era mais do que poderia oferecer por sua lealdade. Spade, com um sorriso curto, saltou da poltrona. "É engraçado, vindo de você", disse, ao aproximar-se. "O que me deu além de dinheiro? Alguma vez me disse a verdade?". Inclinou-se levemente sobre ela: "Não quis comprar minha lealdade com dinheiro?". E ela, aflita: "Com o que mais poderia comprá-la?". Agarrou-a pelo rosto e a beijou. Os polegares enterraram-se nas suas bochechas, e os olhos se fincaram. Spade afastou-se e, olhando para a janela, disse-lhe que não ligava para seus segredos; não poderia, contudo, prosseguir a investigação sem um pouco de confiança nela: teria de convencê-lo de que não era apenas um jogo. Ela suplicou um pouco mais de confiança; ele perguntou o que ela esperava. "Tenho de falar com Joel Cairo". Spade disse que ela poderia vê-lo aquela noite e arremeteu-se ao telefone: Cairo fora ao teatro e, assim, deixara um recado em seu hotel. Brigid apoiou-se no sofá; angustiada, protestou, enquanto ele discava o número: Cairo não poderia saber onde ela estava, pois o temia. Irredutível, Spade, sem soltar o fone, concordou que o encontro seria em seu apartamento. Brigid, afinal, resignou-se.

2

Trata-se de uma cena de *O falcão maltês*, interpretada por Humphrey Bogart (1899-1957) e Mary Astor.¹ Há uma discrepância entre a brutalidade do beijo de Spade e o extenuante processo de filmagem da cena: foram necessárias sete tentativas para satisfazer o diretor John Huston, pois Bogart tinha dificuldade com o beijo. Isto se justifica por dois motivos: o primeiro, alegado pelo próprio ator, refere-se à falta de prática oriunda dos inúmeros capangas de gângster que encarnara até então, aos quais eram interditadas as cenas de beijo; o segundo, indicado por Astor, circunscreve-se ao desconforto do colega com o acúmulo de saliva em um canto da boca, devido à cicatriz no lábio superior (Sperber & Lax 1997:159-160). Tal cicatriz provocava um leve sibilo característico na pronúncia de Bogart, e existem várias versões de sua origem, todas apócrifas: infligida pelo pai na infância; causada pelo estilhaço de um projétil durante a Primeira Guerra Mundial; decorrente do confronto com um prisioneiro no período em que serviu à Marinha (Sperber & Lax 1997:27, 34-35); produto da briga desenrolada em uma bebedeira. Entre o insolente beijo de Spade e a obscura cicatriz de Bogart interpõe-se uma

descontinuidade, a saber, aquela que separa a imagem de seu processo de produção e, em particular, a imagem artística, da trajetória social do artista. É esta descontinuidade que ambiciono superar neste ensaio.

3

O público cinematográfico de hoje, diante de *O falcão maltês*, assume naturalmente o fato de Spade ser um detetive particular cínico e oportunista que, em meio a uma série de personagens de moral duvidosa, mostra-se, afinal, ao lado da lei; na verdade, o público espera por isso, pois é Bogart quem encarna Spade: através da continuidade entre a figura do ator e as subsequentes apropriações culturais às quais foi submetida, Spade é um personagem familiar. Contudo, diante dos papéis de Bogart anteriores a este filme, o mesmo público passaria por uma experiência de estranhamento: "Ele [Bogart] rosnou e balbuciou em toda uma série de papéis superficiais [...]. Ganhava 650 dólares por semana e, lá pelo fim da maior parte dos filmes, era baleado, rosnando" (Friedrich 1988:93). Assim, o público de 1941 não poderia esperar algo muito diferente, mesmo tendo havido algumas poucas exceções nessa série. A atuação de Bogart como Spade, em *O falcão maltês* — filme produzido durante a era dos estúdios pela Warner Bros., especialista em filmes de gângster — representa, a um só tempo, uma ruptura em relação a todos os papéis que interpretara e um resultado da experiência adquirida através deles.

4

Bogart iniciou, destituído de treinamento profissional, sua carreira de ator na Broadway, onde, de 1922 a 1935, atuou em pelo menos 17 peças e percorreu uma trajetória irregular, com algumas críticas favoráveis.² A partir de 1928 — com o advento do cinema sonoro e a demanda por artistas que soubessem falar em cena (Schatz 1991:72-80; Sklar 1992:21-24) — empreendeu uma série de incursões a Hollywood: fez alguns filmes esporádicos que, todavia, não lhe proporcionaram um contrato a médio prazo, o primeiro passo para alojar-se na indústria cinematográfica. O insucesso dessas empreitadas explica-se por duas razões inter-relacionadas: primeiro, a obsolescência de alguns personagens que representou, uma vez que incorporou, como fazia na Broadway, o "tipo juvenil" — arrivista charmoso que ambiciona triunfar por meio do casamento com uma jovem rica — encarado, em uma

época de depressão, com crescente impopularidade; segundo, a inépcia de Bogart diante das câmeras, que oscilava desde uma gestualidade repetitiva e desconfortável até erros crassos, como dar as costas à câmera durante uma cena importante (Sklar 1992:24-26).

Entre a Broadway e Hollywood, porém, Bogart pôde esboçar um novo tipo: de um modo geral, enquanto no teatro continuava a interpretar o "tipo juvenil", no cinema ensaiava o vilão coadjuvante. Eles não estavam separados, pois o segundo emergia do primeiro, de forma que, na primeira metade da década de 1930, apesar de um visível envelhecimento, "ele ainda tinha a inexperiente aparência de um jovem", da qual se delineava "uma voz áspera, um visual austero, e um ar de violência mal contida, acentuados por um novo gesto de frisar seu lábio superior e descobrir seus dentes" (Sklar 1992:59).³

O estabelecimento de Bogart em Hollywood, enfim, não ocorreu de forma direta, através de suas incursões à Costa Oeste; foi sua interpretação do foragido ladrão de bancos Duke Mantee, na peça *A floresta petrificada*, de 1935, que possibilitou seu acesso à indústria cinematográfica. É preciso entender o interesse de Hollywood — e da Warner Bros., em particular — por esta peça teatral.

5

A segunda metade da década de 1910 e o final dos anos 1950 são as balizas temporais que delimitam o sistema de estúdios, uma maneira específica de fazer filmes que, a despeito de suas variações ao longo desse intervalo, é identificável pela estabilidade de suas linhas gerais. Consistia na estrutura social, econômica e cultural que, a partir de um processo industrial — que controlava e executava todas as etapas da produção de um filme, desde a elaboração do roteiro até sua exibição nas salas de cinema — formava um sistema integrado entre os escritórios de Wall Street e os estúdios de Los Angeles, cujo objetivo final era gerar lucros (Schatz 1991:17-26). Tratava-se de um oligopólio, cada estúdio "constituindo uma variação distinta do estilo clássico de Hollywood" (Schatz 1991:23), com especificidades de produção e, consequentemente, produtos peculiares; a MGM, por exemplo, não estava preparada, nem tinha os profissionais certos, a começar pelos intérpretes, para produzir um filme de gângster do tipo da Warner que, por sua vez, não poderia fazer um filme de terror como os da Universal, e assim por diante — os estúdios devem, portanto, ser pensados em sua história inter-relacionada (Schatz 1991:23-26).

O ponto de acesso para uma análise do sistema de estúdios é através dos arquitetos do estilo de cada estúdio, os pouquíssimos produtores executivos — os quais “eram sempre homens” (Schatz 1991:21) — que, por meio da mediação entre o polo dominado de produção cultural (Hollywood) e o polo econômico dominante (Wall Street), uniam em uma estrutura hierárquica vertical o que estava separado horizontalmente por uma distância continental; em suma, “traduziam o orçamento anual, apresentado pelo escritório de Nova York, numa programação específica de filmes” (Schatz 1991) e, nesse processo, concentravam, de uma perspectiva ampla, toda a operação do estúdio (Schatz 1991:21-22). A posição do executivo, contudo, só é inteligível em relação às outras do estúdio — isto é, as posições de diretores, roteiristas, atores e atrizes, técnicos de som e de iluminação, e assim por diante — pois esse cinema é uma arte coletiva por excelência; mas, diante dos múltiplos interesses em questão, “a realização cinematográfica de estúdio era menos um processo de colaboração do que uma arena de negociações e de luta” (Schatz 1991:26). Um filme da era de estúdios, portanto, é oriundo desse campo de forças sociais.

6

O estúdio que se interessou por *A floresta petrificada* foi a Warner Bros., que apresentava “o estilo mais diferenciado de Hollywood” (Schatz 1991:147), estabelecido na passagem para a década de 1930 e pautado na combinação de uma dupla economia (técnica e narrativa) em consonância com uma rigorosa política financeira. “Renunciando ao brilho e ao glamour da MGM e da Paramount, a Warner optou por uma visão de mundo mais sombria e inóspita” (Schatz 1991), que a levou a especializar-se em filmes de ação masculinos, em particular os filmes de gângster, diretamente vinculados ao empreendimento sonoro pioneiro da Warner (tiros, gritos, pneus cantando) e às manchetes jornalísticas da Depressão (Schatz 1991:146-157; 1981:85). Em linhas gerais, o gângster consistia em um renegado urbano de proporções heróico-anárquicas que era criado pela cidade e por ela destruído; nele coabitavam impulsos contraditórios que oscilavam entre interesses individuais incontroláveis e constrições sociais inflexíveis: ele morria no final do filme e, assim, sublinhava de modo ambíguo seu individualismo, porque seu comportamento era autodestrutivo, incapaz de equilibrar indefinidamente essa tensão e, ao mesmo tempo, impersuadível a deixar de tentar fazê-lo (Schatz 1991:82-85).

Em 1935, quando *A floresta petrificada* foi produzida na Warner, dois eventos intervieram na indústria cinematográfica de um modo geral e, em particular, na figura do gângster: por um lado, a autocensura — saída política

de Hollywood para defender-se das inúmeras comissões de censura municipais e estaduais — cujo código de produção impunha restrições especialmente aos crimes contra a lei e à sexualidade, sob pena de não conceder o selo que autorizava a exibição do filme (Douin 1998:155-157); por outro, o governo de Roosevelt empreendia uma campanha contra a ilegalidade, e pressionava a mídia popular a encerrar a glamorização do gângster (Sklar 1992:62).

A segunda metade da década de 1930 testemunhou uma curiosa reformulação, na qual a tensão passou a ser externa ao protagonista: não mais uma tendência criminal quase inata assumida como destino anárquico, mas uma escolha entre o mundo do crime e a lei. Isto permitiu duas variações: manter a postura bruta e cínica do gângster, mas deslocada para o durão defensor da lei; e contrapor o gângster a uma figura a favor da ordem social, de apelo simbólico equivalente e da mesma origem social. Este já não era mais o gângster do início da década e do gênero, uma vez desprovido da força simbólica advinda de sua ambiguidade: "Quando o gângster não era mais o herói do filme de crime urbano, tornou-se, muito simplesmente, um criminoso endurecido" (Schatz 1981:99). Impôs-se, assim, um distanciamento entre ele e o público: este não simpatizava, não se identificava mais com aquele, personagem complexo metamorfoseado em um tipo plano (Schatz 1981:98-102). Foi sob esta imagem que Bogart, na forma de Duke Mantee, estabeleceu-se em Hollywood: "Alguém poderia temer Mantee, ser aterrorizado por ele, até mesmo sentir pena dele — mas a interpretação compacta, reprimida e aberrante de Bogart tornou improvável alguém jamais desejar ser ele" (Sklar 1992:63, grifo do autor).

Dessa forma, o interesse da Warner por *A floresta petrificada* — que, em sua versão dramaturgica, já supunha todas essas constrições — explica-se pela convergência, de um lado, da forma e do conteúdo da peça e, de outro, do estilo de produção do estúdio. Pode-se resumir isto tudo através da perspectiva do gênero narrativo, pois esta

[...] (1) assume que a produção de filmes é uma arte *comercial* e, portanto, que seus criadores contam com fórmulas testadas para economizar e sistematizar a produção; (2) reconhece o contato próximo do cinema com sua *audiência*, cuja resposta a filmes individuais tem afetado o gradual desenvolvimento de fórmulas de enredo e práticas de produção padronizadas; (3) trata o cinema, em primeiro lugar, como um meio *narrativo* (contar uma história), cujas histórias familiares envolvem conflitos dramáticos, os quais são eles mesmos inspirados em *conflitos culturais* correntes; e (4) estabelece um contexto no qual a *carreira artística* cinematográfica é avaliada em termos da capacidade de nossos cineastas em reinventar convenções formais e narrativas estabelecidas (Schatz 1981:vii-viii).

7

Um fato envolvendo dois atores, em particular, contribuiu para que a Warner mantivesse Bogart na adaptação cinematográfica de *A floresta petrificada*. Edward G. Robinson foi lançado à fama como o protótipo do gângster com *Alma no lodo*, de 1931; tal sucesso tornou-o um dos atores mais bem pagos da Warner e concedeu-lhe uma autonomia relativa, na forma de um contrato sem exclusividade, que lhe permitia fazer filmes em outros estúdios, e com direito de aprovação prévia de roteiros. Meses se passaram sem que Robinson e a Warner chegassem a um meio-termo para definir o próximo filme do ator — até ele ler o roteiro de *A floresta petrificada* e deparar-se com Mantee (Sperber & Lax 1997:52).

Robinson era irredutível em seu direito — também garantido por contrato — de crédito, na abertura de seus filmes, acima de qualquer outro ator, e a Warner já havia acertado o primeiro lugar com o protagonista Leslie Howard; Robinson aceitava, no máximo, dividi-lo com Howard (Sklar 1992:61). Este, preeminente figura da Broadway e ator em Hollywood, interpretara o escritor errante e desiludido na peça, da qual detinha os direitos junto com o produtor, o diretor e o dramaturgo. Ele havia garantido a Bogart o papel no cinema e, acima de tudo, tinha consciência de que o sucesso da peça residia, em grande medida, no contraste entre sua interpretação e a de Bogart; exigiu, então, a permanência deste para encarnar Mantee novamente (Sperber & Lax 1997:50-53). “Ele [Bogart] estava de volta aos filmes, e [a maneira] como os outros administravam suas carreiras tinha maior impacto em sua fortuna do que como ele administrava a sua própria” (Sklar 1992:61).

O artista no sistema de estúdio era um ser em luta com a estrutura de produção: todo o seu esforço estava voltado para conquistar e manter uma autonomia relativa.⁴ Esta só era alcançada se seu trabalho fosse capaz de gerar lucro através da recepção do público, o que era mais provável segundo uma fórmula narrativa testada, pois cumpria a expectativa da audiência por meio de um produto que o estúdio estava imediatamente preparado para produzir. Já para manter a autonomia, o artista deveria ser flexível o suficiente para adaptar as convenções cinematográficas aos respectivos temas, que acompanhavam as questões culturais do momento. Como se vê, o artista encontrava sua autonomia relativa na estrutura da perspectiva do gênero narrativo citada acima: por este motivo é que ele tendia a se especializar em um determinado gênero e, assim, em personagens similares. Não obstante, se, de um lado, a continuidade da imagem artística, ao longo de pequenas variações eficazes, garantia um valor de mercado estável, de outro, ameaçava desvalorizá-lo pelo risco de tornar-se desgastada. Portanto,

do artista no sistema de estúdio exigia-se a habilidade propriamente política de, a um só tempo, esquivar-se das constrações estruturais — sem jamais ter êxito completo, porque estruturais — e utilizá-las a seu favor: nesta faixa estreitíssima é que ele encontrava sua autonomia.

8

O historiador Robert Sklar, a partir da perspectiva performática, aproximou os personagens interpretados por James Cagney e Bogart em Hollywood, sem deixar de notar quão distantes são as origens sociais dos dois atores. Ambos nasceram em 1899, em Nova York: o primeiro, no Lower East Side, filho de um proprietário de bar, católico e irlandês; o segundo, no Upper East Side, filho de um médico e de uma sufragista então famosa por ilustrar populares livros infantis anglo-saxões protestantes (Sklar 1992:4-6). Cagney e Bogart começaram suas carreiras na Broadway: o primeiro interpretava uma variante do delinquente que o levaria a Hollywood (Sklar 1992:12-17); o segundo, o romântico juvenil que repetiria à exaustão e que lhe interditaria o acesso à indústria cinematográfica. Se Cagney foi obrigado a se afastar da figura do gângster para proporcionar autonomia à sua carreira cinematográfica já estabelecida, Bogart, no mesmo período, apenas conseguiu estabelecer-se em Hollywood encarnando uma variante da mesma figura contraventora na Broadway.

Há uma evidente convergência entre, de um lado, os personagens — o delinquente e o "tipo juvenil" — que marcaram o início das duas carreiras e, de outro, as respectivas origens sociais; longe de apontar para qualquer espécie de determinismo, tal convergência parece ter sido traçada não apenas pelo que as experiências sociais de ambos, em circuitos distintos da metrópole, diferenciavam-nos, mas sobretudo pelo que compartilhavam, isto é, a ausência de educação dramatúrgica formal, fatores que os dispuseram a aprender o ofício a partir daquilo que conheciam melhor. Ao longo do tempo, todavia, essa convergência foi transformada pelas duas vivências profissionais que, apesar de comporem histórias individuais distintas, foram expostas às relações de força da estrutura de produção hollywoodiana e, em particular, da Warner. A despeito das origens sociais, portanto, a lógica do processo era a mesma, mas as trajetórias dos dois não estavam sincronizadas: em 1936, enquanto Cagney, estabelecido há meia década, lutava por autonomia, Bogart, o *outsider*, ainda deveria mostrar seu valor ao estúdio.

De fato, tratava-se de um período conturbado da vida de Bogart. Logo completaria 36 anos, e seria a primeira vez na vida que teria estabilidade

financeira por conta própria. Decepcionara os pais, que o educaram com o intuito de que frequentasse uma universidade de prestígio, como Yale, aonde nunca chegou, pois foi expulso por reprovação da escola preparatória; subsequentemente, alistou-se na Marinha em fins da Primeira Guerra (Friedrich 1988:92-93).

O investimento escolar — visto como meio de produzir e manter o *status* social — não pode ser menosprezado na vida do ator: os Bogart não apenas eram de classe média alta como reivindicavam marcas aristocráticas, inscritas na profissão de médico do pai e de ilustradora educada em Paris da mãe (Sperber & Lax 1997:11-13). Isto era particularmente visível no nome de seu filho, Humphrey DeForest Bogart: Humphrey era a transformação em nome do sobrenome da mãe, Maud, de origem inglesa, ligada por uma conexão lateral aos Churchills; DeForest provinha do pai, Belmont DeForest Bogart, cujo pai, fazendeiro descendente de holandeses emigrados nos Seiscentos, ascendeu de pequeno hoteleiro de província a manufatureiro de anúncios publicitários na Nova York da segunda metade do século XIX, e proveu o filho com os nomes de duas famílias novaiorquinas preeminentes (Sperber & Lax 1997:8-10, 13-14). Assim, o fracasso escolar minava a aspiração aristocrática dos pais nutrida por meio da continuidade genealógica: excluída a passagem por uma universidade de elite, o estabelecimento de uma posição com *status* social elevado era remoto.

Quando *A floresta petrificada* estreou na Broadway, em janeiro de 1935, a posição de Bogart era particularmente delicada: seu segundo casamento, com a atriz de teatro Mary Philips, deteriorava-se, pois as infrutíferas incursões de Bogart em Hollywood os mantinham separados — situação que iria se acentuar após seu contrato com a Warner — uma vez que ela ocupava uma sólida posição na Broadway; a Depressão esvaziava os teatros, onde ambos estavam ancorados financeiramente; meses antes, em setembro de 1934, o pai de Bogart falecera, deixando dívida a ser paga (Sperber & Lax 1997:42-47); e, enfim, um ano e pouco depois de assinar o contrato com a Warner, uma de suas duas irmãs morreu, enquanto a outra, diagnosticada maniaco-depressiva em decorrência de um parto difícil, era abandonada pelo marido falido, forçando Bogart a assumir seus cuidados e despesas (Sperber & Lax 1997:42, 85-86).

Em 10 de dezembro de 1935, assinou, afinal, o contrato de exclusividade com a Warner, que passava a reter todos os direitos sobre seu trabalho, não apenas no estúdio, mas em qualquer lugar e mídia em que aparecesse. Com efeito, “Bogart abriu mão de tudo, exceto sua sombra” (Sperber & Lax 1997:61): trocou todas as formas de sua imagem por mais uma aposta no sucesso hollywoodiano e, sobretudo, pela estabilidade financeira, que lhe

garantia 26 semanas de trabalho a 550 dólares cada, ao final das quais o estúdio se reservava o direito de decidir pela renovação do contrato por outro período equivalente, aumentando em 50 dólares o pagamento (Sperber & Lax 1997).⁵ Com uma margem de manobra estreita, devido a todas as restrições sociais e econômicas citadas, Bogart aceitou todas as intempéries em que o trabalho no estúdio o lançavam: representou, muitas vezes sem intervalo, em um filme após o outro, e chegou a atuar em mais de um filme em um único dia; trabalhou, via empréstimos lucrativos para a Warner, em filmes de produtores independentes e de outros estúdios; mostrou várias vezes, com algumas poucas exceções, certo deslocamento nas interpretações dos papéis que poderiam salvá-lo da série de bandidos que lhe era imposta; especializou-se e aprimorou um tipo de vilão coadjuvante, isto é, o capanga de gângster (Sklar 1992:63-71, 88). "Assim, Humphrey Bogart, que fracassou no caminho que lhe era destinado em Yale, tornou-se um gângster" (Friedrich 1988:93).

9

Na cena descrita de *O falcão maltês* que abre este artigo, vislumbra-se uma duplicidade na figura de Spade. Pode-se dividir a descrição em duas partes, demarcadas por "Spade, com um sorriso curto, saltou da poltrona". Até então, por meio de uma postura fleumática, ele pareceu ter o domínio completo da situação: entrou no apartamento de Brigid munido da própria chave; mostrou-se à vontade ao retirar o chapéu e o sobretudo; respondeu à questão dela sobre a polícia de forma direta; rechaçou a preocupação consigo mesmo; mostrou a ineficácia das dissimulações de Brigid; provocou sua aflição ao falar de Cairo e sua proposta pelo pássaro negro; divertiu-se, enfim, com a constante dissimulação de Brigid. Na segunda parte, a impassibilidade insolente de Spade, que aparentemente lhe garantia certo controle, é obscurecida pela paixão: levantou-se do sofá movido pela cólera; beijou-a com o desejo atizado pela ira; reivindicou honestidade para o bem da investigação, exigência vagamente separável do beijo desferido; atendeu, afinal, à súplica de Brigid por mais confiança através do encontro com Cairo. No momento em que Spade parecia estar no controle da situação, sua posição estava sendo minada pela sequência infatigável de táticas de Brigid, que culmina no uso explícito da sedução.

Tal divisão analítica, contudo, não pode levar a crer que as duas fases são homogêneas em suas características, pois então Spade seria um personagem descontínuo e, portanto, inverossímil para os padrões da narrativa clássica

hollywoodiana. De forma inversa, pode-se dizer: a paixão intervém como parte do próprio motivo da presença de Spade no apartamento de Brigid; e a postura fleumática é requerida logo após o beijo, na tentativa de retomar um pragmatismo em benefício da posição segura do trabalho. A brutalidade da indiferença e a vulnerabilidade da paixão não se combinam, em Spade, como termos excludentes, mas conviventes: uma tensão que oscila entre a superfície e a profundidade do personagem. O beijo de Spade concentra e potencializa essa tensão: o desejo colérico de beijar Brigid torna-o vulnerável, e por isso a beija com uma fúria insolente. A duplicidade de Spade, assim, repousa na marca de gênero característica da mediação dramática entre indiferença e vulnerabilidade, desenvolvida ao longo da narrativa de *O falcão maltês*.⁶

10

De setembro de 1929 a janeiro de 1930, a revista de entretenimento popular *Black Mask* publicou, em cinco partes, o romance policial *O falcão maltês*, logo em seguida editado por Alfred A. Knopf em Nova York (Hammett 1999:960-961). Dashiell Hammett, seu autor, havia trabalhado para a Agência Nacional de Detetives Pinkerton, e aí fizera todo tipo de serviço, desde seguir pessoas até sabotar greves de sindicatos (Friedrich 1988:87). O protagonista de seu romance é o cínico Sam Spade, detetive particular em San Francisco, trabalho que executa ao lado de um sócio, cuja esposa é sua amante. Quando o sócio — ao seguir o perigoso homem que fugira com a irmã da senhorita Wonderly, linda cliente dos detetives — é assassinado, Spade vê-se diante de um caso intrincado, no qual nenhum elemento, ou ninguém, se revela por completo: a senhorita Wonderly — “de tirar o fôlego”, na verdade Brigid O’Shaughnessy, que inventou a história sobre a irmã — suplica ajuda e recusa-se a expor suas reais intenções; o levantino Joel Cairo, que anda “com passinhos curtos, afetados, saltitantes”, apresenta-se a Spade como cliente, apenas para, munido de uma pistola, vasculhar o escritório do detetive em busca de um obscuro artefato; Wilmer, um “espião baixinho” que segue Spade de forma indiscreta pelas ruas de San Francisco; e o gordo Casper Gutman, cujas “protuberâncias balofas” sacodem-se quando anda e que, por meio de uma postura cavalheiresca e um discurso sobre confiança, pretende fazer negócio com Spade acerca de um valioso objeto histórico, cuja origem é o único a conhecer.⁷

Logo Spade descobre que estão todos atrás de uma relíquia inestimável — o falcão do título — e que não medirão esforços para possuí-la. Spade, por

sua vez, é tão ambíguo quanto os outros personagens, pois seu pragmatismo cínico confunde-se com oportunismo, ao dizer sempre o que é vantajoso para si, de acordo com a situação. O subterfúgio narrativo de Hammett — e aqui repousa a força do livro — não é menos ambíguo: o narrador apresenta-se em terceira pessoa, sem jamais abandonar a perspectiva de Spade que, portanto, estende-se de forma ubíqua ao longo do livro. Tudo se passa como se o leitor, de certa distância, seguisse Spade em suas perambulações por San Francisco: ele sabe, por um lado, que o detetive não é culpado do crime, pois acompanha-o ininterruptamente; por outro, que ele seria perfeitamente capaz de cometê-lo, de acordo com a avaliação dos outros personagens.

11

John Huston — ex-boxeador, ex-membro da cavalaria mexicana, ex-pintor, filho do ator Walter Huston e, no começo da década de 1940, escritor promissor na Warner — pautou-se no argumento de que o livro de Hammett “nunca tinha sido na realidade levado à tela” e no direito, estabelecido por seu agente em cláusula no contrato com o estúdio, de escolher um filme para dirigir, e escreveu um roteiro fiel a *O falcão maltês* (Friedrich 1988:87-90).⁸ O método de Huston não era usual: ao invés de escrever o roteiro a partir do enredo do livro, o que tinha por resultado, em geral, uma adaptação distante na qual intervinham em seguida o produtor, o diretor, o elenco, e assim por diante, ele quis seguir o livro, isto é, acompanhar cada guinada de ação. Em suma, concentrava em suas mãos grande parte do processo criativo de *O falcão maltês*.

No começo de 1941, Bogart, a despeito do sucesso de *O último refúgio*, continuava negligenciado pela Warner: perdera as disputas pelos filmes que lhe interessavam, fora remetido de volta à série de personagens secundários e, afinal, recusara-se a trabalhar e fora suspenso (era um direito do estúdio) por seis meses (Sperber & Lax 1997:141-147). Quando retornou, Huston preparava-se para filmar *O falcão maltês*, e Bogart demonstrou interesse, mas foi submetido ao jogo político-econômico típico dos estúdios: a Warner queria Henry Fonda para um filme específico, mas o ator tinha contrato com a Fox que, por sua vez, queria em troca George Raft; para ter espaço de barganha, a Warner escalou Raft para interpretar Spade. Este, todavia, poderia recusar o encargo — privilégio garantido por seu contrato — e o fez, justificando sua decisão com o fato de que *O falcão maltês* “não era um filme importante”; tal recusa abria caminho para Bogart, preferido por Huston (Sperber & Lax 1997:149-151).⁹

Enquanto isso, o produtor Henry Blanke assinava os contratos temporários de três artistas de fora do estúdio: Mary Astor, que havia trabalhado com Bette Davis, interpretaria Brigid; o expatriado austro-húngaro Peter Lorre, que havia trabalhado no cinema alemão até a ascensão nazista, seria Cairo; e o inglês veterano do teatro Sydney Greenstreet, então com 61 anos, faria sua estreia no cinema como Gutman (Schatz 1991:314-315). Em 18 de julho de 1941, após 34 dias de filmagem, Huston concluiu o filme com dois dias de antecedência em relação ao cronograma e 54 mil dólares de economia em relação ao orçamento. As prévias — série de testes de audiência que antecedia o lançamento do filme — mostraram que a recepção seria boa, prognóstico confirmado pela estreia em 3 de outubro (Schatz 1991:316-317). A crítica, em particular, prestigiou o filme, indicado a três Oscars, apesar de não ter ganho nenhum: melhor ator coadjuvante (Greenstreet), melhor filme, melhor roteiro (Huston). Em *O último refúgio*, Bogart, apesar de ter sido o protagonista, teve o nome anunciado em segundo lugar; agora, pela primeira vez na carreira, tinha seu nome exposto em primeiro lugar nos créditos do filme, índice do seu novo estatuto de estrela. Bogart, o gângster, havia se transformado em Bogart, o detetive particular.

12

Parti da descrição de uma cena de *O falcão maltês* para indicar a descontinuidade que se verifica entre a imagem visível na tela e seu processo invisível de produção. Contrapus o olhar do público de hoje, habituado a uma imagem de Bogart sedimentada ao longo do século, ao do contemporâneo a 1941, acostumado com os repetitivos gângsteres que encarnava, para apontar a situação em que se encontrava o ator em sua carreira cinematográfica. Esbocei sua trajetória profissional, da Broadway a Hollywood, e seus condicionantes sociais, econômicos e culturais, e também, de uma forma geral, os do artista na era dos estúdios. Delineei o que caracterizou, do ângulo performático, a emergência de Bogart como um intérprete estabelecido em Hollywood: a mediação dramática entre indiferença e vulnerabilidade. Nesse percurso, tratei os estúdios como um sistema não isolado de produção industrial e ressaltei a pertinência do gênero narrativo como perspectiva organizadora da prática cinematográfica correspondente.

No entanto, uma vez que se tratava de uma arte comercial popular que contava histórias a um público por meio de convenções narrativas reformuladas ao longo do tempo na própria relação com tal público, é necessário um exame de tais convenções. Em outras palavras, analiso a seguir o que o his-

torizador da arte Michael Baxandall denominou “estilo cognitivo do período”, isto é, no caso, a cultura visual — oriunda da experiência social — que, a despeito das distintas vivências entre produtores e consumidores de imagens, permitia-lhes compartilhar histórias comuns (Baxandall 1988:38-40).

13

A melhor descrição jamais feita do estilo cognitivo hollywoodiano da era dos estúdios há de equiparar-se à lição do executivo Monroe Stahr em *The last tycoon*. Este romance inacabado e póstumo de F. Scott Fitzgerald (2001), escrito a partir de sua experiência como roteirista em Hollywood, foi publicado em 1941, um ano após seu falecimento repentino ter interrompido a redação, e mesmo ano de *O falcão maltês*.

A chegada de George Boxley ao escritório de Stahr precede o excerto. Boxley, romancista inglês contratado para escrever roteiros em Hollywood, quase nunca assiste a filmes. Ele está perturbado pelas dificuldades que encontra no trabalho, particularmente em relação aos diálogos, que considera “artificiais” (Fitzgerald 2001:39). Stahr pede que esqueça os diálogos por um momento; pergunta ao escritor se seu escritório possui um aquecedor que se acende com fósforos, e Boxley, empertigado, diz que pensa que sim, mas nunca o usa. Stahr prossegue:

“Imagine que você está em seu escritório. Você tem travado duelos ou escrito o dia todo e está muito cansado para lutar ou escrever mais. Você está lá sentado fitando — entorpecido, como nós todos ficamos às vezes. Uma bonita estenógrafa que você já viu antes entra na sala e você a observa — de forma indolente. Ela não vê você, apesar de estar muito próximo. Ela despe as luvas, abre sua bolsa e a esvazia sobre uma mesa.”

Stahr levantou-se, meneando seu chaveiro sobre sua mesa.

“Ela tem vinte centavos e um níquel — e uma caixa de fósforos. Ela deixa o níquel sobre a mesa, põe os vinte centavos de volta em sua bolsa e leva suas luvas pretas ao aquecedor, abre-o e as coloca dentro. Há um fósforo na caixa e ela começa a acendê-lo, ajoelhada ao aquecedor. Você percebe que há um vento firme soprando da janela — mas aí então seu telefone toca. A garota atende, diz alô — escuta — e diz deliberadamente ao telefone, ‘Eu nunca possuí um par de luvas pretas em minha vida’. Ela desliga, ajoelha-se ao aquecedor outra vez, e precisamente quando ela acende o fósforo, você olha ao redor muito repentinamente e vê que há outro homem no escritório, observando cada movimento que a garota faz.”

Stahr deteve-se. Pegou suas chaves e colocou-as em seu bolso.

"Continue", disse Boxley, sorrindo. "O que acontece?"

"Eu não sei", disse Stahr. "Eu estava apenas fazendo filmes".

Boxley sentiu que estava sendo colocado em contrassenso.

"É apenas melodrama", disse.

"Não necessariamente", disse Stahr. "Em todo caso, ninguém se moveu violentamente ou falou diálogo barato ou teve absolutamente quaisquer expressões faciais. Houve somente uma fala ruim, e um escritor como você poderia melhorá-la. Mas você estava interessado".

"Para que era o níquel?", perguntou Boxley, evasivo.

"Eu não sei", disse Stahr. De repente, riu. "Ah, sim — o níquel era para o cinema."

[...] Ele [Boxley] relaxou, inclinou-se para trás em sua cadeira e riu.

"Para que diabos você me paga?", inquiriu. "Eu não entendo a maldita coisa."

"Você entenderá", disse Stahr arreganhando os dentes, "ou você não teria perguntado sobre o níquel" (Fitzgerald 2001:40-41).

O drama de Boxley consiste em, munido de palavras, enveredar-se por um ofício visual: se um roteiro de cinema é feito de palavras, seu objetivo é visual. A engenhosidade da lição de Stahr repousa em eleger um elemento da vivência cotidiana de Boxley — o aquecedor em seu escritório, mesmo que dele não faça uso — para, em sua vizinhança, construir uma narrativa fundamentalmente visual: trata-se de ficção, mas é verossímil que ocorresse ali mesmo, em seu local de trabalho. O efeito dessa didática é a aproximação máxima entre a narrativa e Boxley que, entretido pela riqueza de detalhes (o entorpecimento da rotina, a beleza da estenógrafa, seu comportamento misterioso) passa a fazer conjecturas para preencher as lacunas desse fragmento de história: daí a questão sobre o níquel, do qual não se diz uma palavra, mas o olhar da suposta câmera expõe como significativo para se compreender a trama. Em suma, Stahr explica a Boxley — que, incoerente, não cultivava a vivência do cinema, mas escreve para ele — o que é o cinema clássico.

14

A lógica narrativa do filme clássico consiste em apresentar personagens individualizados por traços particulares bem delineados que compõem uma identidade homogênea, confirmada na primeira aparição e cuja consistência se mantém por repetição. Uma vez apresentados, os personagens são orientados para a busca de um objetivo, o que estabelece uma corrente linear de

causas e efeitos, ações e reações que esculpe as expectativas do público na forma de hipóteses a serem testadas (Bordwell 1985:13-18). Como a narrativa clássica é fundamentalmente confiável, é possível, para o público, organizar as hipóteses por probabilidade e, assim, reduzir a amplitude de alternativas de ação, cujo sentido está voltado para o que irá ocorrer a seguir. Ao longo desse eixo narrativo, o movimento é gerado contínua e sistematicamente pela abertura de brechas logo preenchidas, sendo que nenhuma brecha é permanente (Bordwell 1985:40-41). Se o espectador é o detetive da narrativa clássica hollywoodiana, é um detetive que, com um pouco de atenção, sempre resolve seu caso; daí a convicção de Stahr de que Boxley, por estar atento ao níquel, acabará por compreender a mecânica cinematográfica. “O filme hollywoodiano não nos leva a conclusões inválidas [...]; na narrativa clássica, o corredor pode ser sinuoso, mas nunca é desonesto” (Bordwell 1985:41).

O livro de Hammett é inteiramente compatível com essa forma narrativa. Primeiro, a identidade de cada personagem: o cinismo pragmático de Spade; as mentiras sedutoras de Brigid; a afetação delicada de Cairo; a obsessão cavalheiresca de Gutman; a inabilidade de Wilmer como capanga. Segundo, o objetivo: ao indicar apenas o de Spade — empreender a investigação para descobrir o assassino de seu sócio — o livro obriga o leitor a deduzir progressivamente, através da linearidade de causas e efeitos construída pelas ações dos personagens, o objeto obscuro em torno do qual todos gravitam. A busca pela relíquia não passou de um pretexto para estabelecer as relações entre os personagens. O fato de o leitor acompanhar tais relações ininterruptamente a partir da perspectiva de Spade indica que o objetivo último de *O falcão maltês* é descrever o olhar do detetive. A perspicácia de Huston residiu em ter notado a homologia poderosa entre o olhar do detetive mediado por palavras e o olhar do detetive mediado pela câmera, o que supõe, em ambos os casos, o público como duplo — a consciência aguda da representação clássica, que teria seu apogeu com *Um corpo que cai* e, de uma forma geral, com o cinema de Alfred Hitchcock.¹⁰

A principal diferença entre o livro de Hammett e o filme de Huston reside no rompimento — o único — que Huston opera no olhar de Spade. Trata-se da única cena em todo o filme em que Spade não está presente, a saber, a do assassinato do sócio, baleado enquanto trabalhava no caso de Brigid, que se passava por senhorita Wonderly. Nota-se que o sócio surge de chapéu e sobretudo, com as mãos no bolso e um leve sorriso, e parece reconhecer seu algoz; seu sorriso se encerra ao ver, antes do espectador, o revólver apontado em sua direção; ele é baleado e rola barranco abaixo. Ela não está presente no livro porque rompe a continuidade do olhar de Spade e, afinal, é inútil, pois a polícia colocará o protagonista (e o público) a par

dos detalhes do crime. Tal rompimento não reforça as suspeitas que pairam sobre Spade, pois o sorriso do sócio para o assassino misterioso não é o tipo de sorriso que lançaria a um homem: seu algoz é uma mulher.

Em suma, pode-se dizer:

Como um detetive particular, o herói durão era por natureza um solitário isolado, um vigoroso individualista, e um homem com seu próprio código pessoal de honra e justiça. De fato, em seu passado obscuro, o detetive invariavelmente havia resignado ou sido despedido de uma posição oficial de lei e ordem, e compartilha com o elemento criminal um profundo ressentimento das autoridades legítimas. Neste sentido, ele tem mais em comum com o herói do *western* do que com o gângster, o policial, ou o mais tradicional detetive no estilo Sherlock Holmes. Como o *westerner*, a capacidade do detetive para a violência e o conhecimento das ruas aliavam-no ao elemento fora da lei, enquanto seu código pessoal e idealismo o comprometiam à promessa da ordem social. E tal como interpretado por Bogart, o detetive durão provou ser um tipo cinematográfico ideal para o pré-guerra — um herói irreverente e relutante, um idealista amarrado cujo exterior duro e cínico esconde um homem sensível, vulnerável e fundamentalmente íntegro. E, de forma significativa, esse tipo cinematográfico também provou ser prontamente adaptável para o contexto de guerra, como Bogart demonstraria após Pearl Harbor (Schatz 1997:115-116).

Esta foi a parte que coube a Bogart — em sua estreitíssima margem de manobra — executar; sua competência como ator advém do fato circunstancial de estar apto a oferecer, por meio da experiência profissional acumulada, uma performance adequada aos elementos contingentes que escapavam completamente de seu domínio. Fosse ele inábil, ou caso não estivesse preparado para executar seu trabalho de acordo com tais circunstâncias, ou ainda, fossem outros os elementos contingentes, então a história teria sido outra e, talvez, jamais tivesse superado a categoria de promessa de estrela cinematográfica que ocupava na passagem para a década de 1940. Havia, enfim, no sistema de estúdios, um imenso desequilíbrio estrutural na relação entre o reduzido espaço de negociação de Bogart e a vastidão de elementos que intervieram, de forma direta e indireta, em sua carreira.

15

Ao tratar dos traços que caracterizaram as interpretações de Bogart — do início de sua carreira na Broadway até *O falcão maltês* — falei de tipo, imagem,

figura; não falei de identidade, palavra capciosa e discordante do movimento analítico processual privilegiado aqui. A historiografia do cinema norte-americano, por sua vez, distingue um termo interessante: *persona* cinematográfica (*screen persona*). Considere-se o seguinte excerto que, apesar de longo, tem a dupla vantagem de, por um lado, oferecer uma visão geral do período decisivo da carreira de Bogart e justificar, em certa medida, minha escolha pelo ator, que permite um recorte histórico bem delineado; por outro, mostrar bem o que a historiografia entende por *persona* cinematográfica.

O sono eterno [1946] proveu um veículo adequado para levar Bogart além dos anos de guerra, assim como *O falcão maltês* tinha adequadamente introduzido tal período. De fato, havia uma simetria notável na carreira de Bogart no começo dos anos 1940: seu retrato pré-guerra do detetive Sam Spade e seu pós-guerra Philip Marlowe efetivamente colocaram entre parênteses a era de guerra, enquanto Bogart abria e fechava o próprio período de guerra com outros dois filmes estranhamente simétricos, *Casablanca* [1942] e *Uma aventura na Martinica* [1944]. Estes, por sua vez, colocaram entre parênteses vários filmes de combate feitos em 1943, no meio da guerra. Aqui também há uma trajetória linear, um claro desenvolvimento da *persona* cinematográfica de Bogart. *O falcão maltês* e *Casablanca* estabeleceram firmemente a *persona* de Bogart justo quando Cagney e Robinson deixaram a Warner, e eles também distinguiram Bogart do outro astro masculino principal da Warner, Errol Flynn. Enquanto Flynn era vigoroso e atlético, Bogart era contemplativo e um pouco sedentário. Flynn era hipercinético; Bogart era essencialmente “frio”. Flynn cintilava beleza jovial e transpirava sexualidade; Bogart era amarrotado e próximo da meia-idade. (Bogart era, na verdade, dez anos mais velho que Flynn.) Flynn estava em movimento constante e ofegante; Bogart era uma figura em repouso, arqueado em um casaco de trincheira com um cigarro pendente dos lábios. Bogart também provou em *Ação no Atlântico Norte* [1943] e *Saara* [1943] ser mais adaptável ao filme de guerra que Flynn, enquanto também poderia sustentar-se em papéis mais românticos (Schatz 1997:221).¹¹

Na comparação entre Bogart e Flynn, ator australiano da Warner que se estabeleceu como herói de capa e espada, percebe-se que a ideia de *persona* consiste em uma individualidade artística delineada pela performance na tela — uma vez que é discriminada entre os filmes ao longo da carreira — a partir da qual é descrita através de traços físicos e gestos corporais. A implicação é que os personagens dos dois atores não são intercambiáveis: Flynn ficaria esquisito como detetive particular e Bogart seria impensável como Robin Hood. A noção de *persona* artística, então, diferencia um intérprete de outro,

ou seja, é um mecanismo de distinção não apenas artística, mas também, e fundamentalmente, social, uma vez que estabelece uma posição para se alojar na estrutura de produção cinematográfica, tal como esboçada acima.

Essa interpretação evoca duas noções bem conhecidas da antropologia que remetem a Marcel Mauss: a de pessoa e a de técnicas corporais (Mauss 2003b; 2003c). Em relação à noção de pessoa, é preciso lembrar, por um lado, que a conclusão do autor ressalta a incompletude do processo, isto é, tal noção persiste em se transformar; por outro, que o sentido de artifício do termo não é explorado na mesma medida em que o de "Eu". Ora, ao tomar a imagem de Bogart, produto do artifício mecânico (câmera) e performático (corpo), devo levar em conta que há outro Bogart, ou seja, o ator, acessível através dos depoimentos biográficos e da historiografia do cinema, mas que apenas o primeiro é diretamente observável por meio dos filmes.

Se a noção de pessoa varia ao longo do tempo e entre as sociedades, ela é — ao menos na acepção com que Mauss fez a história social — uma abstração êmica; já as técnicas corporais são um conceito forjado pelo autor a partir de observações concretas. Ora, estas últimas é que são diretamente observáveis nos filmes: através das performances do intérprete, isto é, dos usos dramáticos que Bogart faz de seu corpo ao longo do tempo é possível descrever sua *persona* cinematográfica. Tal descrição será sempre um esforço comparativo, uma vez que a arte performática hollywoodiana pressupõe sempre uma relação — seja entre os intérpretes de um filme, como na descrição que abre este ensaio, seja entre intérpretes contemporâneos, como no excerto que contrapõe Bogart e Flynn, ou entre distintas performances do mesmo intérprete.

Qual a relação entre essas duas *personas* — entre Spade e Bogart? Estaria em cena, na tela, a representação de uma noção de "Eu" — senão nos tipos, ao menos nos personagens com espessura dramática, como Spade — que, oriunda da performance, é distinta, mas inseparável, da *persona* cinematográfica de seu intérprete? Até que ponto tais *personas* se confundem, se é que podem efetivamente ser diferenciadas, mesmo analiticamente? Qual é, afinal, a forma que a ideia de *persona*, em seu duplo significado (representação do "Eu" e artifício cinematográfico), assume na Hollywood da era dos estúdios e, em particular, no caso de Bogart?

16

Heloisa Pontes (2004) — ao enfrentar a equação entre nome, gênero, corpo e convenções, através de um fenômeno singular, a saber, o elevado prestígio desfrutado pelas atrizes do jovem teatro moderno brasileiro — delineou o que

chamou de mecanismo social e cultural de burla teatral: o acordo tácito entre profissionais do teatro e público que permite aos intérpretes, em benefício do espetáculo, contornarem constrangimentos diversos: físicos, sociais, de gênero. A eficácia do mecanismo, próprio do teatro, repousa na corporificação de um intérprete capaz de produzir uma performance simbolicamente persuasiva (Pontes 2004:231-238).

O caso exemplar é a atriz Cacilda Becker, dona de uma “flama interior”, de acordo com o crítico Décio de Almeida Prado (Pontes 2004:245). Somente através do mecanismo de burla é que se compreende como ela pôde transitar por personagens tão heteróclitos como a rainha Mary Stuart e o menino Pega-Fogo: em seu trabalho de interpretação, a atriz possuía a sagacidade de fundir recursos de verossimilhança — respectivamente, o traje real e o esparadrapo que lhe diminuía os seios — e sua própria experiência pessoal, o que lhe conferia uma eficácia dramática capaz de sustentar a negociação tácita que está na base do mecanismo (Pontes 2004:258). O poder deste é equivalente à habilidade que demanda. O fato de que Cacilda estava, em certa medida, deslocada dos padrões estéticos do pós-guerra é particularmente relevante: a beleza é uma marca difícil de contornar nas artes performáticas e tende a sabotar o esforço de burla teatral (Pontes 2004:254) — a beleza permitiria a Cacilda incorporar a rainha, mas seria um estorvo na interpretação do menino. Vinte anos depois, ela comentou sobre sua incursão infrutífera ao cinema nos anos 1940: “E fui considerada, na época, pessoa não feita para o cinema, isto é, antifotogênica, de ossos expostos etc.” (Pontes 2004:250).

O cinema não possui o mecanismo de burla porque o intérprete e seu público, apartados, não podem estabelecer o acordo: os constrangimentos — principalmente as marcas corporais — são, em grande medida, incontornáveis para a câmera que medeia a relação. Assim, o intérprete cinematográfico é selecionado menos pela competência do que pelas marcas de sua aparência — processo fisiognomônico inverso ao teatro — e a repetição de sua performance não faz outra coisa senão reforçar sistematicamente tal aparência, de forma que o esforço de mudança geralmente é vão e refém da convergência de um grande número de elementos contingentes. Em suma, o cinema concentra uma especialidade imagética; o teatro amplia uma diversidade performática. Pontes indica que, quando Cacilda morreu de modo prematuro em 1969, Carlos Drummond de Andrade escreveu: “Morreram Cacilda Becker”. Não é possível dizer o mesmo de Bogart: o ator faleceu em 1957, mas sua *persona* cinematográfica — a única que possuía — continua viva por meio da reproduzibilidade técnica.

Quando Walter Benjamin, em um célebre ensaio, comparou o teatro e o cinema, sublinhou do segundo uma característica *sui generis* e de grande

importância do ponto de vista social: o intérprete representa diante da câmera e de um “grêmio de especialistas” que podem intervir a qualquer momento; tal procedimento transforma a interpretação em uma série de testes a serem aprovados e destitui o ator da unidade da representação, pois fica sujeito a um cronograma de filmagem fracionado e previamente estabelecido (Benjamin 1994). Em outras palavras, ao intérprete cinematográfico é interdita a entrada no interior de um papel, como é exigido de seu correspondente teatral que encarna de forma ininterrupta, do começo ao fim, a existência completa de um personagem (Benjamin 1994:181). No cinema, o ator e a atriz percorrem uma rotina de descontinuidade performática cuja única continuidade é o fato de que estão, todos os dias, a executar sob contrato a cena exigida. É assim que Benjamin evoca Luigi Pirandello: “O ator de cinema sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo” (Benjamin 1994:179).

Da perspectiva de Bogart em *O falcão maltês*, vê-se que: após uma enorme série de personagens insípidos, obteve certo sucesso, mas o estúdio continuou a negligenciá-lo; protestou e foi suspenso por quase seis meses; no retorno, mostrou interesse pelo papel de Spade; obteve-o porque outro ator o descartou; dirigiu-se ao estúdio de acordo com o cronograma de Huston; executou seus testes performáticos até obter aprovação — o que, algumas vezes, como na cena do beijo, podia demorar um pouco; concluiu a parte que lhe cabia no filme e foi trabalhar em outro; meses depois, o filme era lançado no cinema; nele, Spade, afinal, apresentou-se por inteiro na sequência completa da montagem, manipulação de outrem de imagens que contêm, entre outros, Bogart; obteve, enfim, uma reação de público e crítica. Ora, o controle de Bogart nesse processo todo é mínimo e aquele seu outro que vê na tela lhe é estranho: da descontinuidade da produção advém a descontinuidade entre Bogart e Spade — mas é através deste, primeiro personagem de uma série, que a *persona* cinematográfica daquele começa a ser construída.

De um lado, conforme a *persona* se delineia, Bogart passa a obter maior controle sobre a produção de seus filmes, pois sedimenta uma posição; de outro, torna-se cada vez mais dependente de tal *persona*, pois ela é que medeia sua posição no estúdio. Como Spade fez sucesso, Bogart viu-se obrigado a repeti-lo com uma pequena variação e a compor outra interpretação descontínua que gerou outro personagem completo apenas como imagem na tela do cinema. A variação diferencia um personagem do outro, mas ela é sempre mínima para forjar a unidade da *persona*. Em resumo, através de um trabalho performático fragmentado e coletivo, Bogart compôs Spade, personagem que medeia com eficácia a sua posição no estúdio por meio do esboço de uma *persona* cinematográfica que o distingue artística e socialmente — e do qual, a partir de então, o ator é dependente. A *persona*,

assim, é o único elemento presente nos dois mundos — dentro e fora da tela, em Spade e em Bogart — e, portanto, só é apreensível na relação entre tais mundos, ou seja, na mediação imagética, sem reduzir-se a uma imagem, entre relações sociais: em Bogart, através de Spade, e vice-versa.

"O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo", afirmou Benjamin (1994:182, grifos do autor). Esse "si mesmo", entretanto, já não é mais o próprio ator: é sua *persona* cinematográfica, produto da representação coletiva do qual está, a um só tempo, radicalmente separado por uma série de intermediários e inseparavelmente ligado pelas imagens que compartilham. Em suma, a *persona* cinematográfica — expressão das relações sociais nas quais foi elaborada — é dupla do ator.

17

A cena escolhida que abre este artigo serve de fio condutor — descritivo, narrativo, explicativo. É necessário ter em vista o célebre comentário de Marcel Mauss de que "é preciso observar o dado" (2003a:311). Ora, o dado não é Hollywood, mas seus filmes; não é Bogart nem sua *persona*, mas sua imagem. Se as imagens são o acesso mais pertinente a um grupo social voltado completamente à cultura visual, é necessário, contudo, atravessar esse labirinto de imagens com o intuito de restituí-las às condições e às experiências sociais que as possibilitaram.

O historiador da arte Michael Baxandall (1988), ao tratar da pintura italiana dos Quatrocentos, explicou: a partir dos fatos sociais, desenvolvem-se habilidades e hábitos visuais particulares que são identificáveis no estilo de um pintor, ou seja, a pintura quatrocentista é um depósito de relações sociais (entre pintor e público), econômicas (entre pintor e comanditário) e culturais (entre a habilidade do pintor e a experiência visual do público) mediadas por convenções pictóricas; o movimento, portanto, é de mão dupla: se as pinturas são impensáveis afastadas da sociedade em que vieram à tona, nossa percepção da mesma sociedade é aprimorada através das pinturas. Pierre Bourdieu, em breve exame do livro de Baxandall — que denomina ora de uma "sociologia da percepção artística", ora de uma "etnologia histórica" (Bourdieu 2005:348-356) — resumiu o assunto na relação entre "um *habitus* histórico e o mundo histórico que o povoa, e que ele habita" (Bourdieu 2005:356, grifos do autor).

Assim, tomar a dimensão pictórica — ou imagética — como posto de observação é estabelecer-se na interseção estratégica de todas essas forças. Entretanto, o que era experiência prática incorporada para as pessoas que

frequentavam o universo social no qual se alojava a pintura quatrocentista, é reconstituição analítica fragmentada da respectiva experiência social para o pesquisador. Nesta imensa distância histórica, reside o perigo da “semi-compreensão ilusória”, como diz Bourdieu; a implicação, aponta Baxandall, é a dificuldade, a impossibilidade mesmo, de reconstruir por completo uma experiência social, daí o valor do testemunho pictórico (Baxandall 1988:152-153). Tal desafio analítico toma forma na distância incomensurável entre, de um lado, visualizar e, de outro, descrever. A descrição é sempre uma representação do que se pensa ter visto em um quadro e, por isso, encerra uma demonstração de caráter ostensivo: é inseparável do próprio quadro, sob pena de se tornar vaga (Baxandall 2006).

Neste argumento há um perspicaz discernimento dos limites da representação e do conhecimento histórico. O raciocínio de Baxandall é extensível a esta pesquisa. Neste caso, meu desafio se localiza na margem oposta à que se encontra Boxley, o roteirista transtornado de Fitzgerald, pois entre as duas abre-se a distância intransponível entre imagens e palavras: para Boxley, trata-se de produzir palavras que se tornarão imagem; para mim, de expressar em palavras o que vi nas imagens. Se o meu olhar e as minhas palavras são onipresentes nestas linhas, precisam estar explícitos; é preciso considerar a geometria das distâncias implícita nessa investigação e, para tanto, é necessário fazer uma distinção.

18

Quando, em 1934, o romance policial *O falcão maltês* foi incluído na série *Modern library*, Hammett escreveu uma breve introdução na qual relata como criou os personagens a partir de sua experiência como detetive. Por último, ao chegar em Spade, escreve:

Spade não teve original. Ele é um homem de sonho no sentido de que é o que a maioria dos detetives particulares com quem trabalhei gostaria de ter sido e o que apenas alguns em seus momentos mais empertigados pensaram se aproximar. Pois o detetive particular não quer — ou não queria, dez anos atrás quando era meu colega — ser um erudito esclarecedor de charadas ao modo de Sherlock Holmes; ele quer ser um cara duro e astuto, capaz de tomar conta de si mesmo em qualquer situação, capaz de obter o melhor de qualquer um com quem entre em contato, seja criminoso, espectador inocente ou cliente (Hammett 1999:965).

Neste excerto valioso, Spade é descrito como um modelo de masculinidade em função de sua maneira de conhecer o mundo, de relacionar-se com as pessoas; por contraposição, localiza Sherlock Holmes como outro modelo de masculinidade e seu respectivo método cognitivo — ambos podem fazer uso de pistas, mas o que os caracteriza são métodos distintos: o primeiro é mundano, o segundo, cerebral. A distância que os separa é a exata distância que afasta esta pesquisa de Spade (e de Bogart), pois meu método não é outro senão o de Holmes; mais precisamente, da maneira como foi apropriado por Carlo Ginzburg para compor o que denominou paradigma indiciário sob a máxima detetivesca: “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas — sinais, indícios — que permitem decifrá-la” (Ginzburg 2002:177), um método histórico pautado em pistas infinitesimais que servem de fio condutor para uma investigação exposta em forma de narrativa. Se este é um jeito de proceder, persiste a resignação lúcida e melancólica de Baxandall sobre a impossibilidade de se atingir a realidade.

O detetive, enfim, compartilha com o analista do produto cultural — antropólogo, historiador, sociólogo — o traço mais peculiar de seu ofício: ambos só tomam contato com seus respectivos casos, na maioria das vezes, após os eventos terem ocorrido, de modo que lhes restam apenas algumas pistas. Todo o esforço analítico se resume, assim, em reconstituir o caso através dos fatos, e estes, por meio das pistas. Trata-se de um método empirista, isto é, de uma análise *a posteriori* que busca explicar as causas a partir dos efeitos, de trás para frente, como um rolo de filme ao contrário, no qual, como se sabe, o olhar não é inocente.

19

Parti de uma pista oriunda do âmbito de gênero, localizada em um produto cultural hollywoodiano, para indicar a descontinuidade entre tal produto e o mundo social que o elaborou. A superação dessa distância — que corresponde àquela entre o beijo de Spade e a cicatriz de Bogart — exigiu não apenas o enfrentamento da cultura visual, dimensão simbólica que condiciona a geometria de olhares, mas também o desafio de descrever como essa cultura é impensável apartada de uma experiência social localizada. A pista não é evidente; depende de as minhas palavras estabelecerem a mediação. Um jogo duplo, então, toma forma entre as dimensões cinematográfica e etnográfico-histórica, a saber, a relação entre um modelo cognitivo e uma forma narrativa e descritiva. Portanto, estabelecido esse nível referencial comum, torna-se possível uma comparação precisa entre estes dois modelos

de conhecimento. Assim, ao longo desse percurso, esbocei o processo inicial de elaboração da *persona* de Bogart, poder simbólico que lhe permitiu estabelecer-se na indústria cinematográfica, e cuja eficácia dependia da marca de gênero que se alimentava da tensão dramática entre indiferença aparente e vulnerabilidade súbita.

Recebido em 09 de março de 2011

Aprovado em 11 de novembro de 2011

Luís Felipe Sobral é doutorando em antropologia social pela Unicamp. E-mail: <lf_sobral@yahoo.com>

Notas

* Versão resumida do primeiro capítulo de *Bogart duplo de Bogart. Pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-46*, dissertação em antropologia social orientada por Heloisa Pontes, financiada pelo CNPq e defendida em abril de 2010, na Unicamp. Agradeço à Heloisa Buarque de Almeida e Silvana Rubino, que compuseram a banca, pelas críticas e sugestões. Esta versão também foi apresentada no 34º Encontro Anual da Anpocs, em outubro de 2010, no simpósio temático "Imagem e suas leituras nas ciências sociais", organizado por Ana Paula Simioni e Marco Antonio Gonçalves; agradeço a eles e a Scott Head pelo diálogo.

¹ *O falcão maltês* (*The Maltese Falcon*, dirigido por J. Huston, produzido por H. B. Wallis e H. Blanke, Warner Bros., 1941).

² Antes de ser ator, Bogart foi *office-boy*, dirigiu um pequeno filme e trabalhou como gerente de produção (Duchovnay 1999:6-7).

³ Salvo indicação contrária, todas as traduções são minhas.

⁴ Ver, por exemplo, a revolta de James Cagney – que havia alcançado o sucesso em 1931 com *Inimigo público*, filme pioneiro do gênero gângster – contra a Warner; tal disputa envolvia questões salariais e a querela sobre a autoria de sua imagem artística (reivindicada pelo produtor Darryl Zanuck) que, em grande medida, levou Cagney a tentar se afastar da figura do delinquente urbano que o estabelecera em Hollywood (Sklar 1992:35-44). Ou ainda, a longa luta de Bette Davis para se livrar, na Warner, "da pecha de 'James Cagney de saias' e dos *thrillers* urbanos, passando

a estrelar [...] alguns dos maiores melodramas da história de Hollywood", processo difícil, "uma vez que a transformação de sua *persona* cinematográfica contrariava o tradicional *ethos* masculino do estúdio — *ethos* que predominava tanto no conteúdo dos filmes quanto entre os executivos da Warner" (Schatz 1991:234-235).

⁵ Uma estatística de 1939 indica que apenas 6% dos atores e das atrizes hollywoodianos recebiam pelo menos 2 mil dólares por semana; 79,9% recebiam menos de 1000 dólares semanais e 20,1%, entre 1000 e 2 mil dólares semanais (Rosten 1941:344).

⁶ No romance de Hammett, essa tensão é menos intensa: Spade coloca-se em posições vulneráveis, tanto física quanto emocionalmente, mas sua postura é muito mais dura. Veja o equivalente da cena descrita no início deste ensaio em Hammett (2001:78-79). A duplicidade performática de Bogart esboçou-se em *O último refúgio*, de 1940, porém seu personagem ainda era fundamentalmente um gângster.

⁷ As descrições estão em Hammett (2001:8, 58-59, 71, 141).

⁸ A Warner comprara os direitos do livro de Hammett no ano de sua publicação, e produziu duas versões sem grande sucesso (*The Maltese Falcon*, de 1931; e *Satan Met a Lady*, de 1936) e um terceiro roteiro inacabado (Sperber & Lax 1997:148-149).

⁹ Com seu orçamento modesto de 380 mil dólares, *O falcão maltês* não era um filme de prestígio, isto é, uma superprodução nos moldes de *...E o vento levou*, por exemplo; todavia, também não era um filme B, realizado com baixo orçamento (Schatz 1997:115). Na verdade, consistia em um "veículo de estrela" (*star-vehicle*), principal produto dos estúdios cujo objetivo era veicular a imagem de um artista com estatuto de estrela, ou com potencial para se tornar uma, como era o caso de Bogart (Schatz 1997:41-43).

¹⁰ "Kate Cameron, do *Daily News*, considerava a direção de Huston [em *O falcão maltês*] 'comparável ao melhor de Hitchcock' [...]" (Schatz 1991:317). Remeto ao ensaio em que Ismail Xavier (2003:31-57) mostra como, em *Um corpo que cai*, filme de Hitchcock de 1958, o público acompanha cada passo do detetive protagonista, contratado para seguir o misterioso percurso urbano de uma mulher; ao longo dessa narrativa, verifica-se uma geometria de olhares que impõe uma distância entre a mulher e o detetive (mediada pela perseguição), e entre este e o público (mediada pela câmera). O subsequente rompimento de tal geometria no filme expõe não apenas o processo cognitivo cinematográfico e a fragilidade do método de conhecimento detetivesco, mas também a homologia entre eles. Ver, ainda, que *Cidadão Kane*, de 1941, um dos principais filmes produzidos pela Hollywood clássica, pode ser lido como uma história de detetive: a investigação que busca entender o significado de *Rosebud* (derradeira palavra de Kane que faz as vezes de pista) acaba por traçar um retrato do magnata (Schatz 1981:120-122).

¹¹ Trato desses outros filmes, assim como do restante da trajetória social de Bogart pertinente à elaboração de sua *persona* cinematográfica, em Sobral (2010:71-121).

Referências bibliográficas

- BAXANDALL, Michael. 1988. *Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style*. 2a. ed. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2006. *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BENJAMIN, Walter. 1994a. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. pp. 165-196.
- BORDWELL, David. 1985. "The classical hollywood style, 1917-60". In: D. Bordwell, J. Staiger & K. Thompson (orgs.), *The classical hollywood cinema. Film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press. pp. 1-84.
- BOURDIEU, Pierre. 2005. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DOUIN, Jean-Luc. 1998. *Dictionnaire de la censure au cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DUCHOVNAY, Gerald. 1999. *Humphrey Bogart. A bio-bibliography*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- FITZGERALD, F. Scott. 2001. *The last tycoon*. London: Penguin.
- FRIEDRICH, Otto. 1988. *A cidade das redes. Hollywood nos anos 40*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GINZBURG, Carlo. 2002. "Sinais. Raízes de um paradigma indiciário". In: *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 143-179.
- HAMMETT, Dashiell. 1999. *Complete novels*. New York: The Library of America.
- _____. 2001. *O falcão maltês*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MAUSS, Marcel. 2003a. "Ensaio sobre a dádiva. Razão e forma da troca nas sociedades primitivas". In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 183-314.
- _____. 2003b. "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'Eu'". In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 367-397.
- _____. 2003c. "As técnicas do corpo". In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 399-422.
- PONTES, Heloisa. 2004. "A burla do gênero. Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga". *Tempo Social*, 16(1): 232-262.
- ROSTEN, Leo C. 1941. *Hollywood. The movie colony, the movie makers*. Nova York: Harcourt, Brace and Company.
- SCHATZ, Thomas. 1981. *Hollywood genres. Formulas, filmmaking, and the studio system*. New York: McGraw-Hill.
- _____. 1991. *O gênio do sistema. A era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 1997. *Boom and bust. American cinema in the 1940s*. Berkeley: University of California Press.
- SKLAR, Robert. 1992. *City boys. Cagney, Bogart, Garfield*. Princeton: Princeton University Press.
- SOBRAL, Luís Felipe. 2010. *Bogart duplo de Bogart. Pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-46*. Dissertação de Mestrado, Unicamp, Campinas, São Paulo.
- SPERBER, Ann M. & LAX, Eric. 1997. *Bogart*. New York: William Morrow.
- XAVIER, Ismail. 2003. "Cinema: revelação e engano". In: *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 31-57.

Resumo

Este artigo descreve a primeira elaboração da *persona* cinematográfica do ator norte-americano Humphrey Bogart, em *O falcão maltês*, de 1941. Argumento que tal noção de pessoa hollywoodiana produz a mediação entre a imagem do artista e sua trajetória social: ela é uma espécie de poder simbólico capaz de estabelecer o artista na estrutura de produção cinematográfica. Assim, a partir de uma cena de *O falcão maltês*, relaciono os dois eixos analíticos deste argumento: de um lado, a marca de gênero que caracteriza a *persona* de Bogart entre a indiferença aparente e a vulnerabilidade súbita; de outro, a cultura visual – impensável apartada de uma experiência social localizada – dimensão simbólica que condiciona a geometria de olhares (público, câmera, elenco). Minha narrativa percorre uma série de pistas oriundas de fontes diversas (filmes, literatura, biografias, historiografia) e compartilha com o cinema clássico hollywoodiano seu traço mais característico: a forma de conhecimento detetivesca.

Palavras-chave Humphrey Bogart (1899-1957), Hollywood, Gênero, Noção de pessoa.

Abstract

This article is an initial elaboration of the screen persona of the American actor Humphrey Bogart at the film *The Maltese Falcon* of 1941. I argue that the notion of the Hollywoodian person produces the mediation between the image of the artist and his/her social trajectory. It is a kind of symbolic power, capable of establishing the artist within the structure of cinematographic production. In this manner, I use a scene from the *The Maltese Falcon* to relate the two analytical axes of this argument: on the one hand, the sign of gender that characterizes Bogart's persona, alternating between apparent indifference and sudden vulnerability; on the other, the visual culture – unthinkable as separated from a local social experience – a symbolic dimension that constrains the geometry of the eyes (audience, camera, cast). My narrative searches through a series of clues collected from various sources (films, literature, biographies, historiography), sharing with the Hollywoodian classic its most characteristic trait: the detective mode of knowledge.

Key words Humphrey Bogart (1899-1957), Hollywood, Gender, Notion of person.